

Mark Jancovich: Screen theory. In: Hollows – Jancovich (eds.), Approaches to popular film. Manchester: Manchester UP, 1995  
Philip Rosen: Screen and 1970s Film Theory. In: Lee Grieveson – Haidee Wasson (eds.), Inventing Film Studies. Durham – London: Duke University Press, 2008  
Ben Brewster: The fundamental reproach. Bertolt Brecht and the Cinema. *Ciné-tracts*. Selected Essays. Ron Burnett (ed.). 1991  
Murray Smith - The Logic and the Legacy of Brechtianism. In: Carroll – Bordwell (eds.), Post-Theory.  
Sue Thornham (ed.): Feminist film theory. A reader. Edinburgh University Press, 1988  
E. Ann Kaplan (ed.): Feminism and Film. Oxford University Press, 2000  
Pavel Barša: Panství člověka a touha ženy. Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem. SLON 2002  
Petra Hanáková: Pandořina skříňka aneb Co feministky provedly filmu? Praha: Academia, 2007

**konstrukce subjektu a identity; postižení ideologické hodnoty média. Metz-Althusser-Lacan paradigma - hrálo velkou roli v 70. letech.**

**(Stam): PA jako alternativní model k vědeckým nárokům strukturalismu. V pol. 70. let - vliv PA pojmů jako skopofilie, voyeurismus, lacanovská fáze zrcadla, imaginární a symbolické...na sémiotiku. Pozornost ne tolik na vztah obrazu a reality, ale na kinematografický aparát samotný, divák jako toužící subjekt, na němž kinem. instituce závisí. Posun od otázek „jaká je podstata kinematografického znaku? nebo Co je to textuální systém?“**

**k otázkám jako „Co chceme od textu? jaké je naše zapojení do textu?“ Vliv filmu na diváka, "metapsychologická" dimenze filmu, způsoby aktivace a regulace divácké touhy)**

britský čas. Screen v roce 1971 publikoval překlady esejů Jean-Louis Comolliho (Cahiers), Jeana Narboniho, Gérarda Leblanca (Cinéthique), Jean-Paul Fargiera (Cinéthique). Velký vliv. Ale nešlo o pouhý přenos francouzské debaty. Jiné podmínky, Screen nebyl “partyzánský” časopis, ale institucionalizovaný ve vzdělávací sféře.

od 50. let jako **The Film Teacher** – pod Society of Film Teachers

Screen byl orgán SEFT – Society for Education in Film and Television,

*a byl spojen také s BFI (british film institute)*

v letech **1959-68** vycházel **Screen Education**;

**od 69 jako Screen**

Screen musel svoji politizovanou teorii přizpůsobovat pedagogickým závazkům a institučním požadavkům.

1971 – noví editoři, aktivistická etapa časopisu, editorial – Sam Rohdie: pěstovat politiku edukace a filmu. Překlady – např. Jean-Louis Comolli – Jean Narboni: Cinema/Ideology/Criticism, teoretická východiska: Marx a Althusser, ne ještě psychoanalýza, ta hlavně v letech 1973-75.

Překlad článku Mladý Lincoln – příklad kategorie e) z typologie Cahiers, ideologické čtení klasických hollywoodských filmů. Překlad Metzova Imaginárního signifikantu.

1975 – esej Mulveyové Visual Pleasure and Narrative Cinema.

Screen – hlavní platforma pro filmovou teorii v anglojazyčné oblasti v 70. letech – hovoří se proto někdy o **Screen-theory**.

Filmová teorie 70. let byla kolektivní, role časopisů velká. Další anglojazyčné – Wide Angle a Camera Obscura v USA, Ciné-Tracts v Kanadě.

cíle: osvobodit filmovou kulturu v Británii od zjednodušující kritiky masové kultury; **filmovou analýzu budovat na systematickém základě, překonat intuitivní britskou kritiku a auteurskou kritiku;**

**propagovat alternativy k dominantní kinematografii.**

V polovině 70. let – 1975, 1976 – už je zřetelně ustaven vliv Screenu na filmovou teorii – protest proti stávajícím modelům filmové analýzy, **návrh nových modů zahrnujících subjektivitu a její vztah ke koncepcím filmové textuality.**

**Teoretická východiska: Saussure, Barthes v lingvistice a sémiotice, Freud a Lacan pro teoretizaci subjektivity.**

Spojnicí mezi zájmem o signifikaci a teorií subjektivity byla **teorie ideologie**.

Ustavení nového postoje k otázce vztahu filmu a reality: **antirealistický postoj. Marxismus, Brecht**, realismus pojmáný skrze koncept ideologie.

### **Bertolt Brecht (1898-1956)**

levicová filmová teorie 60. a 70. let pokračovala v debatě započaté ve 30. letech Brechtem - jeho marxismem ovlivněnou kritikou realistického dramatického modelu divadla i hollywoodského filmu.

Brechtem byl ovlivněn Peter Wollen při formulování jeho "counter-cinema" (counter - protisměrný,...)

text 1972: **Godard and counter cinema: Le Vent d'est** (Vitr z východu):

mapoval rozdíly mezi counter cinema (nejlíp reprezentovaným Godardem) a mainstreamovým filmem

### **Brecht a poststrukturalismus**

brechtovské myšlenky sledovatelné k **esejům ve Screenu** v pol. 70. let:

Colin McCabe: Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses

a Stephen Heath: Lessons from Brecht.

**Tyto dva texty propojují Brechta, Althussera a psychoanalytickou sémiotiku, která ve Screenu a ve filmové teorii této dekády vůbec dominovala.**

### **McCabe - Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses**

McCabeův esej oživuje Brechtovo pojetí "aristotelského" divadla v pojmu "klasického realistického textu

**- klasický realistický text produkuje iluzi realismu, iluzi, která má své ideologické implikace. Klasický realistický text odmítá kontradikce ve společnosti; potlačuje difference a prosazuje určité hledisko.**

**Potěšení nabízené narativem je založeno na procesu narativního uzavření, v rámci kterého jsou vyřešeny konflikty a kontradikce. Na konci je obnoven výchozí řád. To dodává divákovi pocit nadvlády a koherence a také legitimizuje existující společenské uspořádání.**

**Konflikt a boj jsou nutné pro narativ, ale nejsou prezentovány jako produkt kontradikcí společenského uspořádání – jsou individualizovány a prezentovány jako výsledek chyby jednotlivců. Narativní struktura tak naznačuje, že ve společenském řádu není nic inherentně chybného, co by nešlo vyřešit individuální akcí, a není tedy důvod měnit společenské uspořádání.**

**alternativy ke klasickému realistickému textu, nabízené McCabem:**

**I. progresivní text** – odpovídá modelu klasického realistického textu, ale privileguje hledisko, které je v rozporu s dominantním řádem (např. film Salt of the earth – Sůl země – 1954, Herbert Biberman – z hlediska stávkujících dělníků)

**II. subverzivní text** – odmítá privilegovat kterékoli hledisko – odmítá tak řešit střet hledisek.

ale skutečně radikální je pro McCabea jen:

III. **revoluční text** – např. Godardovy filmy – jediná skutečná alternativa, film odporující struktuře ideologie. Např. *Tout va bien* (Všechno je v pořádku /1972/ Godard a Jean-Pierre Gorin); narativ není privilegovaný před postavami; Yves Montand a Jane Fonda, reflexe událostí 1968 pohledem filmového režiséra a americké novinářky.

**tzv. „klasický realistický text“ vede diváky k iluzi „reálnosti“ vnímaných scén. Hollywoodské realistické filmy tak podle této koncepce popírají svou vlastní materiální existenci jako textu Diváci si neuvědomují svůj vztah k jazyku a mají pocit, jako by byli zdrojem vlastního „pohledu“, percepce daného sdělení, zatímco podléhají kontrole technického aparátu (MacCabe, 1974).**

Hlavní zdroj marxistických tezí pro Screen: francouzská debata mezi časopisy Cahiers du cinéma a Cinéthique.

Screen i francouzské časopisy – vycházejí hodně z **Althussera** a jeho pojetí ideologie; Screen i francouzské časopisy viděly hlavní ideologickou sílu filmu NE JEN v reprodukci dominantních idejí, ale TAKY v tom, že těmto idejím dodával film dojem reality – a to díky tomu, že film je chápán jako technologie zachycující realitu. Je proto nutné zahájit **politický projekt demystifikace filmové iluze reality.**

**Althusserova teorie:** kritika a opoziční umění by měly být antirealistické – ideologie funguje díky tomu, že se jeví jako nezprostředkovaná realita.

-----

**Althusser: Ideologie je reprezentace imaginárního vztahu jednotlivců k jejich skutečným životním podmínkám;**

Pojem ideologie u Althussera je širší, než jak jej obvykle chápeme - zahrnuje všechno to, co "reprezentuje imaginární vztah jednotlivců k reálným podmínkám jejich existence", tedy veškeré systémy hodnot a způsoby zobrazování, které odrážejí společenský pojem "skutečnosti", a všechny mýty týkající se předpokladu jakési neproblematické, přirozené reality.

změna tradiční marxistické definice ideologie - coby falešného vědomí - x Althusser: ideologie jako zkreslená definice reality - 1971 - Ideology and Ideological State Apparatuses. Ideologie je tvořena procesem konstituování subjektů z konkrétních jedinců - působení struktur oslovení. Interpelace.

**Althusser nechápe ideologii jako formu falešného vědomí, ale spíš jako objektivní rys společenského řádu, strukturující samotnou zkušenost.**

**Ideologie pracuje skrze interpelaci** - tj. sociální praxe a struktury, které oslovují jedince a vybavují jej sociální identitou, která je konstruuje jako subjekty – tyto subjekty akceptují svoje role v systému produkce.

v eseji *Ideologie a ideologické státní aparáty* konstatuje, že k udržení státního pořádku je nutná reprodukce nejen pracovních sil, ale také **pravidel daného řádu**. K tomu podle Althussera slouží dva paralelní, vzájemně se doplňující systémy státních aparátů:

**represivní státní aparát (RSA)**, tvořený vládou, armádou, policií, soudy, atd.;

**ideologické státní aparáty (ISA)** složené z různých církví, veřejných i soukromých škol, rodin, právního a politického systému, odborů, médií, kulturních a uměleckých uskupení.

**ISA** zasahují převážně soukromou sféru a ke svému fungování využívají ideologie, zatímco **RSA** působí prostřednictvím násilí.

**Sám Althusser pak mezi ideologické státní aparáty zařazuje i film.**

Podle Althussera je úlohou některých zákl. institucí (rodina, kostel, škola, média) - reprodukovat **proces zrcadlového nerozpoznání měnící jedince v subjekt ideologie. Diskurz těchto institucí prisuzuje jedinci určitou roli, kterou má hrát ve společnosti, a jedinec rozpoznává sebe sama jako tuto roli a skrze tuto roli, jako by to bylo autentické vyjádření jeho subjektivity.** To je proces interpelace (přirovnání k situaci, kdy někdo na nás volá na ulici: hej ty tam - otočíme se a rozpoznáme sebe jako toho, na koho je voláno).

Transparentnost funguje tak, že maskuje svoji umělost – maskuje to, JAK je význam produkován ve filmu.

Francouzská debata: estetika maskování je spojena s tím, jak kapitalismus skrývá přidanou hodnotu a kořeny produkce v exploataci dělníků. Pokud dělníci – i jiné společenské třídy – přistupují na filmový dojem reality, pak berou buržoazní „realitu“ na plátně jako realitu samu – jejich rozpoznání reálného je spojeno s mystifikací či nerozpoznáním (misrecognition). **Úkolem opoziční kinematografie je ukázat tuto strukturu rozpoznání/nerozpoznání.**

**volba sémiotiky - protože sémiotika pomohla rozvrátit myšlenku bezprostřednosti a přirozenosti díla, tj. předpoklad tradičních přístupů jako např. auteur theory. Filmový text se z hlediska sémiotiky jeví jako zcela konstruovaný objekt, jako místo, kde se střetávají různé materiály, roviny a kódy, které vstupují do kontaktu a konfliktu. Filmový text je místo konfliktů a kontradikcí. (toho se dotýká Heathova analýza Doteku zla: filmový text jako pole nemožné rovnováhy.)**

diváctví – **spectatorship**:

**koncept divácké pozice – od poloviny 70. let se stal ústředním tématem ve film studies a konceptualizován především ve Screenu. Divák – adresát – metafora situování do určité pozice: jakou pozici nabízí text svému adresátovi. Jak tok obrazů a zvuků vymezuje pozici pro diváka? Tato otázka nevede Screen ad. ke zkoumání empirického diváka, ale k výzkumu textuality.**

**Jak ale popsat vztah mezi textuálními procedurami na jedné straně a divákem, kterého si filmu vytváří? – odpověď: pomocí psychoanalýzy.**

Lacan – Freudovo nevědomí pojímané skrze saussureovskou strukturální lingvistiku.

**Když subjekt rozpoznává sebe sama jako jistou textuální pozici, jde o imaginární nerozpoznání ega jako centrálního a self jako sjednoceného.**

-----

**Teorie publika podle Screenu předpokládá pevně fixovanou sociální pozici čtenáře-diváka, který žije svůj život v textu, či přesněji pouze díky existenci textu, a ignoruje reálné, empirické čtenáře-diváky existující jako subjekty historie v rámci jednotlivých sociálních formací. Uvedené pojetí tak vnímá publikum pouze jako produkt jazyka, diskursu, televizních sdělení.**

V letech 1974-76 Screen prozkoumával lacanovské myšlenky. Autoři: Colin McCabe, Christian Metz, Stephen Heath, **Laura Mulvey**.

**Vizuální slast a narativní film:** 1975 – uvedení feminismu do Screenu;

tvrzení: textuální normy klasického hollywoodského filmu konstruují pozici maskulinního diváka – jde tedy o hegemonii patriarchální ideologie.

V koncepci Mulveyové: filmový dojem reality je systémem **pohledů**. Pohledy v klasickém filmu implikují subjektovou pozici či identifikaci, organizovanou kolem ideologicky preferovaných objektů. Postava ženy je privilegovaný objekt dívání se, které skýtá slast, a postava muže označuje subjekt pohledu.

**kritika ze strany kulturních studií:**

screen theory – chápe **proces interpelace** – jak je subjekt vepsán do ideologií společnosti skrze jazyk – jako ústřední a komplexní proces. Texty jsou schopné situovat diváka – suturovat jej – do vztahu k narativu a vztahu k ideologii. Divák je nucen tuto ideologickou pozici přijmout. **Textuální determinismus**. Ale fungují takto opravdu všechny texty, a vůči všem divákům?

**Laura Mulvey**. Divácká pozice konstruovaná populárními texty je pozice mužského diváka. Filmové potěšení je kolonizované, nabízené ženě coby mužské potěšení, popírá ženskou subjektivitu. Potěšení voyeurismu a narcismu jsou mužská potěšení.

### **Feministická filmová teorie:**

#### 2 linie:

- americká sociologická linie, subjektivní – např. čas. Women and film, texty pro katalogy festivalů
- britská, metodologicko-teoretická linie, „objektivní“ – publikace BFI, Screen, Pam Cooková, Claire Johnstonová, Laura Mulveyová

poč. 70. let – v USA – snaha o širší sociologickou perspektivu

- reprezentace žen v holl. filmech byla *misrepresentation*, zkreslená, nereálná.
- - jde o jednu ze dvou linií feminismu – **americký sociologický přístup** (zájem o „obraz ženy“); **byl kritizovaný ze strany spíše britské teorie – cinefeminism – který vycházel z kritiky realismu**

USA - i ve filmové teorii: analýza obsahu -

knihy:

**From reverence to rape: the treatment of women in the movies (1974) – Od uctívání k znásilnění - Molly Haskell,**

- zde narativizuje dějiny filmu jako vývoj od „reverence“ – úcty – v němé éře k „rape“ – znásilnění – hollywood v 60. a 70. letech; vrcholné období – 40. léta – např. Katherine Hepburn – nezávislé hrdinky.

**Marjorie Rosen - Popcorn Venus: women, movies and the american dream (1973) –** popcornová Venuše – v linii amerického sociologického proudu

Joan Mellen - Women and sexuality in the New Film

Rosenová a Haskelllová – zkoumají obrazy, role, stereotypy žen v populárních filmech od 20. do 70.let. **Obě knihy předpokládají vztah přímého odrazu mezi společnostmi a kinematografií** – filmy zrcadlí hodnoty a předpoklady kultury, v níž vznikají.

Haskell: „film je nejjasnější a nejdostupnější zrcadlo do minulosti“.

### **Sémiotika a ideologická kritika:**

**samotná juxtapozice stereotypů a reality nestačí – nutno zjistit funkce těchto stereotypů** – zjistit, za jakých podmínek se realita ukáže: to jsou témata Pam Cookové a Claire Johnstonové – eseje o avantgardě, klasickém americkém filmu, filmech ženských režisérek.

Cooková a Johnstonová: britské teoretičky, kritické útoky proti americké sociologické linii, teoretická inspirace: Cahiers du cinéma, Althusser, Narboni – Comolli.

tato kritika – opět i obecněji ve feministické teorii:

**obsahová analýza zkoumá manifestní obsah – počítá položky jako základ pro pozdější interpretaci. Předpokládá se přímý vztah mezi četností výskytu a reakcí publika. O čem text je má být odhaleno počítáním signifikantních textuálních rysů.**

je to nekritická, neteoretická kvantitativní výzkumná metoda

## **X**

**Amy Baehr: „studie, které popisují sexistický obsah, nám nepomohou porozumět vztahu mezi popisovaným obsahem a sociálními strukturami, které jej produkují a uvnitř nichž fungují“**

**Johnstonová: ”Ženský film jako opoziční film” Women’s cinema as counter cinema – Claire Johnstonová, 1973 –**

kritika Haskelllové a Rosenové – „obraz ženy“ – to je neadekvátní přístup – sice zachycují některé ideologické implikace filmu, ale: obrazy jsou chápány jako příliš snadno oddělitelné od textů a psychických struktur, skrze které fungují, a od historických a institučních kontextů, jež determinují jejich formu a recepci.

**Film je nutné chápat jako jazyk a ženu jako znak – ne jako transparentní uchopení reálného.** Nástrojem pro útok na patriarchální kinematografii je zdůraznit její lingvistickou povahu.

Johnstonová i **Cooková** se snaží analyzovat patriarchální systém a podporovat counter-cinema (kontrafilm – opoziční kinematografie). vliv konceptu progresivního textu na Johnstonovou i další: odvozeno od Cahiers du cinéma,



Mulvey – Visual pleasure and narrative cinema – 1975 ve **Screenu** –

základ psychoanalyticky orientované feministické filmové teorie:

Vizuální slast a narativní film. In: Libora Oates-Indruchová (ed.): *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha: SLON, s. 117-131

součástí snahy využít Freuda a Lacana pro analýzu mainstreamové kinematografie. PA teorii lze použít jako politickou zbraň. Může analyzovat útlak žen pod patriarchátem – to může být základ politické akce a sociální změny.

instituce kinematografie je typická nerovnováhou moci pohlaví – pro vysvětlení toho je využitelná psychoanalýza – pro porozumění **vyloučení ženy z jazyka, zákona a touhy** – tedy z toho, co Lacan nazývá **rejstřík symbolického**.

dvojí posun – věnuje pozornost nejen tomu, jak je žena zobrazována, ale i **roli ženy jako diváka**.

textuální analýza doprovázena reflexí za pomoci psychoanalytických nástrojů.

Takže – **posun od toho, jakou podobu má postava na plátně, k dynamice spojující plátno s publikem; a od samotného systému reprezentace k aparátu, který jej reguluje, a reguluje i konzumci**.

kinematografické operace (identifikace, voyeurisms, fetišismus) znovu vpisují struktury patriarchátu. Je nutné vytvořit "nový jazyk touhy".

diváctví je organizováno podle rodových linií, tvořících aktivního mužského diváka kontrolujícího pasivní (ženský) objekt.

Maskulinizace divácké pozice – bez ohledu na skutečné pohlaví diváka. Vzorce potěšení a identifikace uvalují maskulinitu jako hledisko (point of view)

### **slast poskytovaná filmem:**

Film oslovuje divákovo nevědomí podle linie

#### **skopofilie**

- (slast vychází z toho, že aktivní subjekt pozoruje pasivní objekt),

skopofilie – spojená s přítomností objektu jako zdroje vzrušení; obraz ženy funguje jako označující sexuální diference, potvrzuje muže jako subjekt a tvůrce významů.

#### **a narcismus**

(pocit self je potvrzován v jednotě obrazu na plátně).

narcismus: spojený s přítomností objektu jako zdroje identifikace.

**první předpokládá oddělení od vytoužené reality (divák touží po něčem na plátně)**

**druhé vyžaduje spojení s realitou skrze identifikaci (divák se projektuje na plátno)**

**obě potěšení jsou spojená s pohledem**

v klasickém filmu: mužský pohled protíná scénu, žena je objektem pohledu. Muž ovládá scénu, je zdrojem touhy a pohání akci, žena je pasivní.

muž se dívá, žena je objektem pohledu. Muž jedná, kontroluje události, žena je pasivní přítomnost, dekorativní prvek, pouhá ikona. Muž vládne diegezi.

Divák si proto volí hrdinu jako objekt identifikace a hrdinku jako objekt slasti.

Divák skrze mužskou postavu získává to, po čem touží – ženu.

Film je tedy konstruován pro mužského diváka.

Mít potěšení z toho, co vidíme na plátně, znamená „nosit mužské šaty“.

Libidinální uspokojení poskytované objektem pohledu; mužský divák je podporovaný tím, že tento pohled je vztažen k divákovu mužskému zástupci v diegezi. Žena je oproti tomu definována jako spektakl,

**to-be-look-at-ness (bytí pro pohled),**

toto rozdělení aktivní/pasivní rozděluje narativ i podívanou. Mužská postava je hybatelem akce, ženská - jako obraz - je spojena se spektáklem (podívanou), prostorem a plátnem.

Mulveyová popisuje maskulinizaci divácké pozice, bez ohledu na skutečné pohlaví reálného diváka.

žena také označuje hrozbu kastrace - vyvolává obranou reakci.

**Žena na plátně konotuje diferenci; její chybějící penis uvolňuje kastrační úzkost**

Dvě volby pro odvrácení úzkosti

**sadismus**

(dominace skrze narativní podřazení)

## fetišismus

(nadhodnocení, glamorizovaná postava ženy - nebo části těla - je nabízena jako obraz)

Žena na plátně je tak na jedné straně ohrožující přítomnost, možný zdroj úzkosti;  
na druhé straně zdroj potěšení, ikona.

Sladěním tří pohledů - kamery, postavy, diváka - film produkuje specifický, erotizovaný obraz ženy, naturalizuje maskulinní pozici diváka. Je uvaleno maskulinní POV na diváka, vysoce kódovaný obraz ženy konotuje "to-be-looked-at-ness" – bytí pro pohled.

možnost destabilizovat voyeuristický pohled (gaze) - je nejslibnější volba alternativní kinem. praxe.

”pohled” - ”gaze”:

**Klasický film činí muže (postavu i diváka) nositelem pohledu, žena je pouhá ikona. To je nutné změnit. Zdůraznit materiální přítomnost kamery, ukázat její ”práci”, jak a pro koho pracuje. Rozšířit divákovy možnosti identifikace.**

**Rozlomit mechanismus fascinace,**

**konstruovat filmové ”displeasure”,**

**převrátit stereotypy vycházející z přání zachovávat sexuální hierarchii.**

esej Mulveyové ovlivnil další debatu, hlavně pojmy ”gaze, look, pleasure...” . Další debata byla kolem toho, zda ženské publikum je vždy nucené „nosit mužské šaty“:

Mulveyová – odpovídá na tyto ot. v textu **Afterthoughts on ”Visual Pleasure nad Narrative Cinema” inspired by Duel on the Sun** – 1981.

jaká je pozice ženy v publiku

a jak ovlivňuje identifikaci to, že centrem narativu je žena

---

**publika, konzumpce, resistance – pozdější témata výzkumů ovlivněných feminismem:**

1. posun k novému čtení filmových dějin. (jednou z vyčítaných omylů raného feminismu byla jeho ahistoričnost, ahistorické analýzy textů). 80. léta - snaha spojit PA a semiotiku s ekonomikou, technologií, estetikou.

**hledání historické specifčnosti diváctví - přístup reprezentovaný např.: Haralovichová, Spiegelová, Jacobsová, Hansenová, Petro a ovlivněný prací britských kulturních studií.**

příklon ke kombinování teoretického a historického přístupu. - skupina kolem Camery Obscure, nebo Gaylyn Studlarová, Maureen Turimová, Diane Waldmanová.

**Patrice Petro, Miriam Hansen, Carol Flinn: úvod k číslu Camery obscure, 1989 – integrace textuální analýzy s historickým přístupem k divákovi**

**koncem 80. a zač. 90. let – větší zájem feministických studií o historickou situaci, o sociální rozdíly mezi ženami, x v protikladu k universalistickým teoriím 70. let. Ale přesto většinou fungoval dál psychoanalytický model diváctví – s výjimkami:**

**Helen Taylor a Jacqueline Bobo**

Bobo – rozhovory s černošskými divačkami

**Janice Radway - Reading the romance: Women, patriarchy, and popular literature. 1987. etnografický výzkum; sociální a kontextuální faktory ovlivňující konzumpci „romantic fiction“ – zamilované romány? – skupina žen z jednoho městečka v Ohio. pod vlivem birminghamské školy – která hledá sociální významy filmové praxe i mimo text samotný**

a pod vlivem přístupů ve filmové historii, které zahrnují instituční a propagační diskurzy a recepční studia –

zájem o filmové hvězdy.

Miriam Hansenová: Valentino – jeho obliba ve 20. letech – důležitý okamžik v určení místa ženské sexuality v modernitě a ve veřejné sféře.

**Miriam Hansen – 91 – Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film - - studium postojů a chování ženského publika v 10. a 20. letech v Americe – vliv vyšší míry ženského publika na veřejnou sféru.**

